

Die verschleppte Krise in Gregor von Rezzoris *Blumen im Schnee*

Unsere Kindheit verlief unter gesellschaftlich aus ihrer ursprünglichen Position ver-rückten Menschen in einer historisch ver-rückten Zeit und war erfüllt von Unruhe allerlei Art; und wo die Unruhe zum Leid führt und das Leid zur stummen Klage, da blüht die Poesie.¹

1.

Krisen, seien es persönliche, soziale oder politische, bewegen zur Rückschau, zur analysierenden Betrachtung der äußeren Verhältnisse oder zur Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben. Solche Reflexionen motivieren häufig das Verfassen von Memoiren oder einer Autobiographie. Stefan Zweig schrieb *Die Welt von Gestern* inmitten einer tiefen privaten Krise, die von der öffentlichen, dem Zweiten Weltkrieg, nicht zu trennen ist. Lion Feuchtwangers *Der Teufel in Frankreich* entstand unmittelbar nach seinem Entkommen aus den französischen Internierungslagern. Der ungarische Autor Ferenc Molnár verfasste *Gefährtin im Exil* traumatisiert von dem Tod der Freundin und Begleiterin, um nur einige Beispiele zu nennen. Hinter diesen Lebensbeschreibungen stand jeweils eine kürzlich erlittene Krise, die nach Bewältigung verlangte und praktisch unverzüglich zum Schreiben verleitete. Gregor von Rezzori, den Autor von *Blumen im Schnee*, veranlasste keine unmittelbare Krise, seine Autobiographie zu schreiben. Das Buch gehört zum Spätwerk und steht somit in der Tradition der klassischen Lebenserzählung, welche die Jugend und das Leben des Autor-Erzählers aus der Distanz des Alters rückblickend rekonstruiert. Der leicht dahinfließende Stil verdeckt aber nur oberflächlich die schweren privaten Krisen, in deren Hintergrund immer auch historisch-politische Krisen und Katastrophen wie der Erste Weltkrieg, der Zerfall der Österreichisch-Ungarischen Monarchie oder der Anschluss aufscheinen. Rezzori, der sich als „Epochenverschlepper“ bezeichnete, entwarf in *Blumen im Schnee* eine mythische Welt mit paradiesischen Zügen, die seit Langem nicht mehr existiert. Claudio Magris nannte ihn „de[n] letzte[n] beeindruckende[n] Dichter der östlichen Kronländer der Monarchie“², Kritiker sehen den

- 1 Rezzori, Gregor von: *Blumen im Schnee*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2007, S. 235. Die Seitenangaben in Klammern im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 2 Magris, Claudio: *Der Habsburgische. Mythos in der österreichischen Literatur*. Aus dem Italienischen von Madeleine von Pásztor. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2000, S. 358.

Autor häufig in der Tradition von Joseph Roth und Stefan Zweig als nostalgischen Barde einer vergangenen Epoche.

Geboren 1914 in Czernowitz, der Hauptstadt der Bukowina, war Rezzori als Sohn österreichischer Eltern bis zum Zerfall der Monarchie österreichischer Staatsbürger. Sein Vater, ein aus Graz in die Bukowina versetzter Architekt und Staatsbeamter, blieb bis zu seinem Tod in dieser Region. Die Auflösung der Monarchie zog territoriale Veränderungen nach sich und Rezzori wurde zunächst rumänischer Staatsbürger. Nachdem er vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges das Land verlassen hatte, lebte er jahrzehntelang als Staatenloser. Schließlich beantragte er wieder die österreichische Staatsbürgerschaft. Er verbrachte einen Teil seiner Kindheit und Schulzeit in der Bukowina, wurde aber später auf österreichische Schulen geschickt. Den Militärdienst musste er in Rumänien leisten, wo er vorher die rumänische Matura nachzuholen hatte. Danach studierte er Bergbau, Architektur, Medizin und Malerei in Österreich. Während des Zweiten Weltkrieges lebte Rezzori in Deutschland, wo er für den Rundfunk arbeitete, Romane und Drehbücher verfasste, in Kinofilmen als Laienschauspieler mitwirkte, für Zeitschriften wie *Playboy* und *Elle* und für die österreichische Tageszeitung *Kurier* schrieb sowie Beiträge für das Magazin *Jolly Joker* im ORF lieferte. Sein Lebensende verbrachte er in der Toskana, wo er 1998 starb. Zu seinen bekanntesten Werken gehören *Maghrebinische Geschichten* (1953), *Ein Hermelin in Tschernopol. Ein maghrebinischer Roman* (1958), der kontrovers diskutierte Roman *Memoiren eines Antisemiten* (auch unter dem Titel *Denkwürdigkeiten eines Antisemiten* (1979) erschienen), *Blumen im Schnee* (1989), *Greisengemurmel* (1994) und *Mir auf der Spur* (1997).

Rezzoris Werke kreisen, wie mehrfach kritisch bemerkt wurde, stets um die eigene Person, sind also vorwiegend autobiographisch motiviert. Auf die Frage, warum er schreibe, antwortete Rezzori in einem Interview:

Listen, I suppose that in fact writing, whether you know it or not, is the attempt to find an identity. Knowing the secret of the „I“ that never can be lost in spite of all the changes it undergoes throughout a lifetime, there you have already the secret theme of every fiction writer. [...] The search for the voice. Also the search for the secret of transformation, of living many lives in one life. The possibility of what I do, of writing hypothetical autobiographies endlessly.³

So erklärt der Autor die permanente Beschäftigung mit der eigenen Person und die ständige Fiktionalisierung des eigenen Lebens in seinen Texten. Tatsächlich scheinen sich in einer einzigen fiktiven Lebenserzählung mehrere Leben zu verdichten, wie das früher schon in den fünf Kapiteln des Romans *Denkwürdigkeiten eines Antisemiten* deutlich wurde. Eine formale Analogie besteht zudem in der Eigenständigkeit und gleichzeitigen

3 Wolmer, Bruce: Gregor von Rezzori. Artists in Conversation. Literature: Interview. In: BOMB 24 (1988), <http://bombsite.com/issues/24/articles/1116> [10.03.2013]

Kombinierbarkeit der einzelnen Erzählungen. In *Blumen im Schnee* hat die Anordnung der Kapitel nicht nur chronologische Gründe, sondern ihre Verteilung wird zusätzlich motiviert durch die Bedeutung der fünf Figuren – um die sich jeweils eine Erzählung strukturiert – für die Persönlichkeitsentwicklung des erzählenden Ich.

Bei aller Vorliebe für autobiographische Details legte Rezzori beständig großen Wert auf die sorgfältige Trennung von Autor und Erzähler und betonte den fiktiven Charakter seiner Texte.⁴ *Blumen im Schnee* ist aber ein dezidiert autobiographischer Text, der den ironisch anmutenden, barockisierend langen Untertitel *Portraitstudien zu einer Autobiographie, die ich nie schreiben werde; auch: Versuch der Erzählweise eines gleicherweise nie geschriebenen Bildungsromans* trägt. Das erstmals 1989 veröffentlichte Werk schrieb der Autor im Alter von 75 Jahren, die Rückschau endet indessen nicht, wie es für Autobiographien häufig charakteristisch ist, in der Gegenwart, sondern wesentlich früher, im Jahre 1938. Sie greift also Ereignisse und Erlebnisse aus der Jugendzeit des Autor-Erzählers auf und entspricht damit mehr den formalen Kriterien eines Bildungsromans als denen einer Autobiographie. Der Untertitel verweist ebenfalls deutlich auf die eigentümliche Struktur dieser Quasi-Autobiographie, handelt es sich doch um fünf Erzählungen, in deren Mittelpunkt für die Ich-Werdung des Erzählers prägende Personen stehen: das Kindermädchen Cassandra, die Mutter, der Vater, die Schwester und die Gouvernante, genannt „Straußel“. Der Erzähler bleibt durchwegs namenlos. Es reihen sich in leichtem, ironischem Ton erzählte Geschichten mitunter anekdotenhaft aneinander, in denen der Erzähler mit unterschiedlichem Gewicht zwar, doch immer präsent ist und den eigentlichen Zusammenhang der fünf Erzählungen herstellt.

2.

Die erzählte Zeitspanne ist wohl einer der krisenreichsten in der mitteleuropäischen Geschichte. Die Geburt des Erzählers fällt in das Jahr 1914 und der Endpunkt der Erzählung, 1938, gehört zum Auftakt eines der finstersten Kapitel der Neuzeit. Dementsprechend wird der Ich-Werdungsprozess des Erzählers von Krisen begleitet. Politische und historische Krisen gehen mit privaten einher: Der erste Weltkrieg, der Zerfall der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und die mehrfache Änderung der Staatsangehörigkeit flankieren die Scheidung der Eltern, den Tod der Schwester und die Abkapselung des Vaters in der Bukowina. Die Krisen betreffen jedes Mitglied der Familie, und jeder

4 Vgl. Corinna Schlichts Nachwort zu *Blumen im Schnee* in der hier zitierten Ausgabe, S. 326, ferner das Interview von 1988 auf <http://bombsite.com/issues/24/articles/1116> [10.03.2013]; vgl. auch Aciman, André A.: *Conversations with Gregor von Rezzori*. In: *Salmagundi* 90 / 91 (1991), S. 12–32, hier S. 15.

reagiert anders auf die veränderten Lebensumstände. Die fünf Erzählungen fokussieren auch auf diesen Aspekt und kommentieren ihn bisweilen spöttisch. Vater, Mutter und Schwester bilden ungeachtet der tiefen Risse in ihrer Beziehung eine Einheit, weil sie sich auf unterschiedliche Weise zwar, doch entschieden an der Vergangenheit orientieren. Diese Haltung bringt jedoch, wie offensichtlich gemacht wird, bescheidenen Erfolg: Der Vater ist ein österreichischer Adliger und Deutsch-Nationaler, der sich selbst als Kolonialherrn, als Vertreter der Kultur am Schnittpunkt der zivilisierten und der wilden Welt begreift. Nach dem Reichszerfall kann er den Verlust des privilegierten Status und die Gleichsetzung mit den in seiner Auffassung minderwertigen Rumäniendeutschen und Sachsen, nämlich als Volksdeutschen nicht verarbeiten.⁵ Seine Frustration führt zur Ehescheidung und zu einer an Obsession grenzenden Jagdleidenschaft. Im Gegensatz zu Cristina Spinei sehe ich in diesem Verhalten weniger die „Anpassung an die neue auch wenn nicht frei von Vorurteilen und Stereotypen entworfene Existenz“⁶, sondern vielmehr die Flucht vor der Wirklichkeit und den Rückzug in ein Segment des Lebens, das von den Veränderungen am wenigsten betroffen ist. Der Weg der Mutter erweist sich ebenso als Sackgasse: Sie kehrt nach der Scheidung mit den Kindern zunächst zu ihrer Familie nach Wien zurück, heiratet ein zweites Mal und übersiedelt schließlich erneut in die Bukowina, wobei sie den gewünschten Lebensstandard nicht mehr halten kann. Die vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges geborene Schwester ist im Gegensatz zum Erzähler ein echtes Kind der Monarchie und wird von allen, auch vom Erzähler mit der untergegangenen Welt identifiziert. Ihr früher Tod erhält somit eine symbolische Bedeutung, da sie trotz vielversprechender Anfänge nicht lange in der neuen Welt existieren kann. Bruder und Schwester sind nicht nur wegen des Geschlechts- und Altersunterschiedes, sondern viel mehr, wie Corinna Schlicht betont, wegen der gesellschaftlichen Differenz⁷ in verschiedenen Welten zu lokalisieren: „Wir gehörten zweierlei Zivilisationen an. Sie war vor der einsetzenden Weltverpöbelung der Nachkriegszeit noch in einer vermeintlich heilen Welt geboren; ich der Sohn einer Epoche der Verwüstung.“ (37)

Zwischen diesen Epochen lässt sich nur schwer eine Brücke schlagen. Damit der Spagat gelingt, muss der Mensch über große Flexibilität verfügen. Der Mutter und dem Vater geht gerade diese Eigenschaft ab, sie zerbrechen an ihrer Wandlungsunfähigkeit, insbesondere daran, dass mit der Deklassierung zugleich ihre nationale Identität angegriffen wurde. Diese war zu statisch, zu starr, als dass sie den neuen Herausforderungen

5 „Not only did Austrians lose their dominance; they also became a minority within the German minority.“ Glajar, Valentina: *The German Legacy in East-Central Europe As Recorded in Recent German-Language Literature*. Rochester, N.Y.: Camden House 2004, S. 26.

6 Spinei, Cristina: *Über die Zentralität des Peripheren: Auf den Spuren von Gregor von Rezzori*. Berlin: Franck & Timme 2011, S. 160.

7 Vgl. Schlicht, Corinna: *Epochenverschleppung im Kontext des Weiblichen*. In: *Austriaca* 54 (2002), S. 25–40, hier S. 31.

hätte entsprechen können. So sind sie auch nicht in der Lage, dem Sohn Werte und Orientierungshilfen, die sein Leben erleichtern würden, mit auf den Weg zu geben: Die Eltern verpflanzen in den Sohn einerseits ihre eigenen, zum Teil mitgebrachten Vorurteile, andererseits Ansichten, die den veränderten Verhältnissen nicht standhalten, und bei der Bewältigung seiner Probleme mehr hinderlich als fördernd sind.

3.

Der Erzähler gehört durch die Zeit seiner Geburt zur neuen Welt. Er wächst in Symbiose mit der vom Rest der Familie als „Wilde“ betrachteten huzulischen Amme Cassandra auf, der das erste Kapitel gewidmet ist. Die exponierte Position findet neben der üblichen Chronologie ihre zusätzliche Rechtfertigung darin, dass paradoxerweise die Analphabetin den Grundstein für die Schriftstellerwerdung des Erzählers zu legen scheint. Die begnadete Geschichtenerzählerin tradiert in mündlicher Form die Märchen ihres Landes und beweist dem späteren Erzähler, dass mit Hilfe der kreativen Phantasie jedes Ereignis erzählenswert gemacht werden kann. Überdies vermittelt sie ihm von Anfang an die ihr eigene Offenheit, die ihn später für andere Kulturen und Sprachen sensibilisieren wird:

Sie, die Anekdotenfreudige, die jegliches nicht allzu banale Vorkommnis, jeden Wechsel der Umstände in unserem familiären Dasein zum Ereignis erhob und phantasievoll ausmalte, um es einzureihen in eine Girlande von Medaillons, die unserer – und damit ihrer – Historie die Farbigkeit und Dramatik des Außergewöhnlichen geben sollte. (16)

Auf diese Weise wirkt sie an der Mythenbildung der Familie mit. Sie ist aber auch diejenige, die den Erzähler sehen lehrt und so seinen Hang zur Parodie und Ironie anstachelt: „Indem sie alles ins Groteske steigerte, reduzierte sie die Nichtigkeiten, welche den meisten Aufregungen zugrunde lagen, auf ihr wahres Maß, [...] und öffnete somit unsere Augen für die Absurditäten der unreflektiert nach Schablonen gelebten Existenz.“ (22) Ebendiese Schablonen hinterfragt Rezzori kritisch in seiner Autobiographie und zeigt ihre Unhaltbarkeit in einer Welt, die in Veränderung begriffen ist. Nicht nur Kassandras Aussehen und Benehmen, auch ihre Sprache widersetzt sich allen Schablonen. Ihr Idiolekt, eine Mischung aus mehreren Sprachen und Dialekten der Region, erwächst zur Geheimsprache zwischen Amme und Ziehkind. Da nur der Erzähler sie versteht, wird er zum (kulturellen) Übersetzer zwischen der Amme und den anderen. Die zuvorderst durch Cassandra vermittelten plurikulturellen Einflüsse tragen in großem Maße dazu bei, dass der Erzähler schließlich eine hybride Identität entwickelt, die ihn die negativen Vorgaben des Elternhauses erkennen und aus der Altersperspektive ironisch betrachten lässt.

Die zweite, für den späteren Werdegang des Erzählers ebenso bestimmende Person ist Straußel, die deutsche Gouvernante. Es kommt nicht von ungefähr, dass ihr das letzte Kapitel zukommt, denn – wie der Erzähler mehrfach darauf hinweist – sein Hang zur subtil-ironischen, humorvoll-distanzierten Sichtweise ist in beträchtlichem Maße der Erzieherin zu verdanken. Wenn Cassandra für die Übermittlung der mündlichen Tradition steht, repräsentiert Straußel die verschriftete Kultur, symbolisiert unter anderen durch ihr erstes Geschenk, eine kindsgerechte Druckerei. Die Besonderheit dieses Spielzeugs besteht in seiner Mangelhaftigkeit, da es bloß für die Herstellung von Matrizen und damit lediglich für die Hervorbringung von Texten in Spiegelschrift geeignet ist. Den Sinn für das Groteske, den Cassandra im Erzähler weckte, schärft die Gouvernante nicht nur durch versteckte Hinweise auf groteske Situationen im Familienleben, sondern auch ungewollt durch dieses Geschenk, mit dem das Geschriebene gleichsam in sein Negativ transformiert werden kann. Auf diese Weise sorgt sie letztlich indirekt dafür, dass der Text, der auch ihrer Person ein Denkmal setzt, entsteht.

4.

Der krisenreichen Realität wird eine Kindheit in einer nahezu paradiesischen Landschaft entgegengesetzt und der Erzähler stellt unverkennbar einen Bezug zum ursprünglichen paradiesischen Zustand der Menschheit im außerhistorischen goldenen Zeitalter her. Mit diesem Verfahren zollt er einer langen literarischen Tradition Tribut, denn sei es in der Antike oder im 20. Jahrhundert bei Stefan Zweig etwa, in Krisenzeiten wird immer wieder der Mythos einer untergegangenen heilen Welt literarisch heraufbeschworen. Arkadien und die anderen idyllischen Landschaften der Mythologie und der Literatur befinden sich in einem zeitlosen Schwebezustand und sind grundsätzlich unveränderlich. Diese Eigenschaften intensivieren den Eindruck von Sicherheit und Kontinuität. Paradiese unterliegen ferner, wie Mireille Schnyder schreibt, trotz Verortungsversuche immer der Ent-Ortung: „Das Paradies liegt zwar in der Nähe Indiens und lässt sich auf den Karten zeichenhaft fixieren, ist aber nicht als realer Ort auffindbar, sondern lediglich unter dem tropologischen Sinn zugänglich.“⁸ Der Zugang zum Paradies, so Schnyder, sei ein moralischer und kein praktischer, was eine eindeutige Verortung nicht möglich mache.⁹ In einem Lehrbuch aus dem Mittelalter heißt es:

8 Schnyder, Mireille: „Daz ander paradise“. Künstliche Paradiese in der Literatur des Mittelalters. In: Benthien, Claudia / Gerlof, Manuela (Hg.): *Topografien der Sehnsucht*. Köln [u.a.]: Böhlau 2010, S. 63–75, hier S. 63.

9 Ebd.

Das Paradies ist im Osten dieser Welt und liegt so nahe am Himmel, dass es höher ist als die Erde. Da sagte der Schüler: Wenn das Paradies auf dieser Erde ist, warum können wir dann nicht hineinkommen? Der Meister sagte: Es hat große Berge und Wälder davor, und davor einen solchen Nebel, dass niemand hineinkommen kann, außer mit guten Werken.¹⁰

Auch Renata Makarska bemerkt, dass das Paradies in der Literatur traditionell im Osten, wo die Sonne aufgeht, lokalisiert werde. Rezzori verbindet die beiden Vorstellungen – vom Paradies und vom Orient – miteinander und macht sie bedeutungsgleich.¹¹ Sein Paradies wird durch äußere Umstände, d. h. die historisch-politischen Umbrüche in seiner Kindheit, zerstört. Die Folgen dieser Zerstörung machen sich für das Individuum in erster Linie im Zerfall der Familie bemerkbar. Die politischen Wirren des Ersten Weltkrieges zwingen Mutter und Kinder dazu, in Abwesenheit des zum Militär eingezogenen Vaters die Bukowina fluchtartig zu verlassen. Der Fluchtweg führt durch unwirtliche Gegenden und über einen gefährlichen Gebirgspass in den Karpaten. Ob es sich hier um reale oder fiktive Landschaften handelt, ist nach Cristina Spinei nebensächlich. Wichtig ist vielmehr, dass diese Landschaften literarisch in eine innere Landschaft verwandelt werden, die fortan „immer wieder betreten“ und erinnert werden kann.¹² Das von Rezzori entworfene Bild zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem im mittelalterlichen Lehrbuch erwähnten Vorland, das den Eingang zum Paradies versperrt. Die Bukowina oder auf Deutsch das Buchenland ist eine Landschaft, die von hohen Bergen umsäumt, dicht bewaldet ist und hinter dem Grenzfluss Pruth liegt. Um dorthin zu gelangen, muss man mehrere physische Grenzen und Hürden überwinden. Infolge der Vertreibung rückt die Heimat aber nicht nur in räumliche Entfernung, sondern es wird mit ihrem Verlust zugleich das unwiederbringliche Ende einer Ära, die Werte, Freiheit und Unbeschwertheit repräsentierte, eingeläutet.¹³ Eine einstweilige Rückkehr findet zwar noch statt, aber der nächste Krieg macht den Verlust der Heimat unwiderruflich. Alle Paradiесе, auch dieses, sind stets mit Unschuld konnotiert. Zieht man in Betracht, dass das endgültige Verlassen dieses Ortes mit dem Ende der Kindheit zusammenfällt und vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges erfolgt, erscheint die gesamte Zwischenkriegszeit im Vergleich zur darauf folgenden Epoche als ‚kindlich naive‘, unwissend-unschuldige Zeit, die für immer verloren ist.¹⁴

10 Der deutsche ‚Lucidarius‘. 1. Kritischer Text nach den Handschriften. Hg. von Dagmar Gottschall und Georg Steer. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1994, S. 13f. Zit. nach und in der Übersetzung von: Schnyder 2010, S. 63.

11 Siehe Makarska, Renata: Der Raum und seine Texte: Konzeptualisierung der Hucul’ščyna in der mitteleuropäischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 2010, S. 128.

12 Spinei 2011, S. 106f.

13 Vgl. auch Makarska 2010, S. 129.

14 Dieselbe Auffassung kommt auch in Stefan Zweigs Autobiographie zum Ausdruck, der die Naivität der Menschen, darunter seine eigene, beklagte, mit der man die Kriegsgefahr ignorierte und irreversible Schäden anrichtete.

Die paradiesischen Zustände der Vorkriegszeit in der Bukowina, dem östlichsten Teil der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, werden auf das gesamte Staatsgebilde des Habsburgerreichs übertragen und so erhält der Zusammenbruch universelle Bedeutung:

Der Krieg verdüsterte den Alltag. Man roch Blut und Eisen, auch wo sie noch nicht sichtbar hingekommen waren. An einen Sieg der Mittelmächte war nicht mehr zu glauben. Die Niederlage traf die Entmutigten in dumpfer Verzweiflung. Mehr als ein Reich brach auseinander: eine Welt ging unter. Es war, als wäre mit diesem Ende des kaiserlichen und königlichen Österreich-Ungarn ein Licht erloschen, das die Tage bisher vergoldet hatte. Das traf nicht nur uns allein. Eine neue Weltzeit hatte eingesetzt. (22)

Diese Zeilen lassen eine Verbindung zu Stefan Zweigs Autobiographie *Die Welt von Gestern* herstellen, in der die Vorkriegszeit als „das goldene Zeitalter der Sicherheit“¹⁵ apostrophiert wurde, als „[a]lles in diesem weiten Reiche fest und unverrückbar an seiner Stelle [stand]“.¹⁶ Wie später Rezzori konstatiert Zweig inmitten des Zweiten Weltkrieges: „Heute, da das große Gewitter sie längst zerschmettert hat, wissen wir endgültig, daß jene Welt der Sicherheit ein Traumschloß gewesen. Aber doch, meine Eltern haben darin gewohnt wie in einem steinernem Haus.“¹⁷ Die Abreise des letzten Kaisers von Österreich, als er das Land Richtung Schweiz verließ, erscheint in Zweigs Schilderung wie ein ins Endlose gedehnter Moment, der „die tausendjährige Monarchie erst wirklich zu Ende“ brachte.¹⁸ Die Ähnlichkeit zwischen Zweigs und Rezzoris Zeilen ist unverkennbar und zeugt von demselben Lebensgefühl.

5.

Die Einsicht, dass die dargestellte Welt trotz nostalgischer Betrachtung durchaus nicht intakt und glücklich war, tritt in *Blumen im Schnee* in einschränkenden Attributen wie „vermeintlich“ (heile Welt) und ironischen Kommentaren zu Tage. Über den Großvater, der im „pompöseste[n] plüschgefütterte[n] Viktorianismus“ (88) lebte, heißt es z. B.: „Er ist mir immer als ein Prototyp der Gründerzeit vorgekommen. Sein ungewöhnlich ausgebildetes Selbstgefühl bezog er aus der zeitgeistgeprägten Idee der ‚Stellung der Welt‘ und den dazugehörigen gußeisernen Prinzipien, moralischen sowohl wie ethischen, vor allem solchen, die mit Besitz zusammenhingen.“ (88)

Rezzori baut also bewusst einen Mythos auf, um dessen Illusionscharakter sichtbar

15 Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag, 1943, S. 16.

16 Ebd., S. 17.

17 Ebd., S. 21.

18 Ebd., S. 327.

zu machen und ihn zu dekonstruieren. Denn sowohl der Familienmythos als auch der Reichsmythos erweisen sich als löcherig und haben deshalb nur bedingt Kraft, über Krisen hinwegzuhelfen. Die Dekonstruktion geschieht jedoch nicht auf eine radikale, subversive Art und Weise, sondern mit durchgängiger subtiler Ironie, die den Mythos nicht verhasst macht, sondern nur ein mildes Lächeln hervorruft. Denn Mythen entfalten zwar eine stabilisierende, lebensspendende Kraft, aber nur solange sie nicht das Leben ersetzen. Auf die Frage des Erzählers, ob seine Schwester nicht daran gestorben sei, dass ihre Mythe Geschichte geworden ist, antwortet Straußler: „Es mag an ihrer Lebenskraft gezehrt haben, daß sie ihrer Mythe entsagt hat. Aber sie mußte es tun. Es ist gefährlich, sich zu weit ins Mythische vorzuwagen.“ (296f.) Ist man, wie Rezzori, sich der eingeschränkten Haltbarkeit von privaten und kollektiven Mythen bewusst und setzt sie nicht als ausschließliche Orientierungspunkte für das eigene Leben, fällt auch die kritische Hinterfragung ihrer Inhalte und Wirksamkeit leichter und das macht, wie es in *Blumen im Schnee* deutlich vor Augen geführt wird, sogar einen reflektiert-nostalgischen Umgang mit ihnen möglich.